

早稲田大学博士論文(概要)		
	学位記	文科省報告
2007	4683	甲 ⑦ 2141

論文概要書

現代演劇の地層

ーフランス不条理劇生成の基盤を探るー

小田中 章浩



1. 本論の対象と目的

本論は、一九五〇年代のフランス不条理劇を、ペーター・ションディ（一九二九～一九七一）のいう「ドラマの危機」に対する解決策の延長にあるものとして捉え、そこでどのような表現上の試みが行われたのかを、まずアダモフ、イヨネスコ、ベケットのいくつかの作品について考察する。

ションディが『現代戯曲の理論』（一九五六）において定義した「ドラマの危機」とは、次のようなものである。すなわち人と人との間で起こる出来事を、人と人をつなぐ媒体としての言葉によって再現するドラマが、こうした形式によって再現できない内容、たとえば人間の内的思考（これには無意識や夢も含まれる）や、個人が置かれた環境（たとえば社会制度の矛盾や、言葉に還元できない幻覚）に直面した場合、ドラマという形式と、それが表現すべき内容との矛盾として生じるというものである。従来こうした状況は、イブセンを一つの頂点とする近代劇に対して、それに反旗を翻し、あるいは革新しようとしたイブセン以降のさまざまな演劇的な潮流、すなわち象徴主義、表現主義、ブレヒトの叙事的演劇、あるいは不条理劇といった「新しい」演劇への発展として考えられてきた。ションディの独創性は、こうした近代劇と反・近代劇という対立軸を、「ドラマの危機」という相の下で統一的に捉えることを可能にした点にある。

本論は、こうしたションディの視点を借りて、近代劇と、「ドラマの危機」における反・近代劇の双方を、「モダン・ドラマ」と称することにする。そして「不条理劇」における表現上の試みが、一九五〇年代のフランスに始まったことではないことを見るために、ベルギーのゲルドロードとクロムランクを経由して、両大戦間の何人かの劇作家の作品を論じる。そのための分析の基礎概念となるのは、モダン・ドラマにおけるピランデリズムと演劇における時間表現という、二つの問題である。最終的に本論は、モダン・ドラマにおけるピランデリズムと時間の表現が、十九世紀後半のイブセンから始まり、危機との対決の中で、その表現の多様性を拡大してきた二十世紀の現代演劇の産物であり、その重要な基盤を構成するという視点を提示しようとするものである。

2. 本論における方法

まず本論においてはドラマとシアターという二つの用語について、先行研究を参照しつつ、ドラマとは演劇の筋内容（端的に言えば戯曲）を指すものであり、シアターとは演劇の舞台表現（上演）を指す概念であることを明らかにしておく。さらに本論は基本的にはドラマ（戯曲）に関する研究であるが、ションディの著作においても見られるように、ドラマの研究といえども、その上演の側面（シアター）についての考察が欠かせないことを断っておく。

ただし本論はションディの「(モダン) ドラマの危機」に関する考察をさらに深化させ、これを構成す

る本質的要素として、ピランデリズムと時間表現という二つの概念に注目する。ここでピランデリズムとは、人間のコミュニケーションの手段としての言語と、それが指し示そうとする対象（思考、感情、意志、あるいは無意識等）が一義的な関係を結ぶことのできない状況において、こうした言語を用いざるを得ない登場人物は、観客にとって何らのゲーム、または演技を強要されているように見えるというものである。

一方、「ドラマの危機」における時間の表現も、個人の内面をいかに表現するかという問題と結びついている。なぜならモダン・ドラマの登場人物が体験する時間とは、過去、現在、未来にわたる自己の同一性を前提とし、しかもそれを支えているのは個人の記憶の連続性という曖昧なものだからである。さらにこの個人の記憶は、それが言語化されない限り、他者に伝えることはできない。

「危機」以前のモダン・ドラマが、過去から未来へと一方向的、かつ発展的に流れるという、いわば十九世紀的な時間感覚を前提としていたとすれば、「危機」の相の下における戯曲においては、（虚構の）時間は断片化したり、逆転したり、あるいは円環的なものとして描かれる。さらにこうした時間感覚は、登場人物の間で交わされる言語によって示されるしかないという意味において、多かれ少なかれピランデリズムと結び付くことになる。

ただしモダン・ドラマにおけるピランデリズムと時間表現の問題を、ションディが論じたように、単にドラマの形式と内容との矛盾という美学的、あるいは劇作法上の枠組みの中で考察することはできない。なぜならモダン・ドラマの危機は、その一方において、不可逆的、あるいは偶然的な要素によって展開が左右される、現実の歴史と密接に関わっているからである。より具体的には、二十世紀の西洋社会の大きな転回点となった第一次世界大戦、およびそのより大規模な反復としての第二次世界大戦が、劇作家の世界観に及ぼした影響を無視することはできない。結果として、本論はションディとは異なり、単に戯曲の構造を分析するだけでなく、その背後にある劇作家の経歴や、より大局的な演劇と歴史との関わり、さらに対象となる作品が上演された経緯といった演劇史的な記述をも含むことになる。すなわち本論は、いわばションディのいう「(モダン) ドラマの危機」を縦軸とし、それが現実の歴史という横軸との間で、どのような作品を生み出したかについて考察するものである。

以上のような前提に基づき、本論は、両大戦間から第二次大戦後にかけてのフランスを中心とした何人かの劇作家を取り上げ、そこに見られるピランデリズムおよび（あるいは）時間表現が、モダン・ドラマにどのような可能性をもたらしたのかを検証する。ただしそこでは、一九二〇年代から五〇年代にかけての西洋の演劇的な表現が、古い世代から新しい世代へと次々と革新されていったという発展的な史観は取られない。本論は、両大戦間のドラマも、不条理劇も、ピランデリズムと時間表現という問題意識において同一のレベルにあると考える。本論が一九五〇年代のフランス不条理劇の作家の考察から始め、両大戦間の劇作品の研究へと進むという叙述のスタイルを取る理由は、そこにある。さらに本論は、これら二つの問題を共有する戯曲を網羅的に取り上げるのではなく、そこに著しい特徴が見られる作品を個別的に分析する。

3. 第一部

第一章

本論第一部においては、一九五〇年代のフランス不条理劇を代表する三人の劇作家、アダモフ、イヨネスコ、ベケットの作品について論じる。ただしここで注意しなければならないのは、これら不条理劇の「トロイカ」が、一九五三年に初演されたベケットの『ゴドーを待ちながら』の成功をきっかけとして、多分にジャーナリスティックな見地から、事後的に作られたカテゴリーであったことである。むしろ彼らの登場を促したのは、大戦争の終結によって、思想や文化の領域で何らかの「新しさ」を求めた人々の期待ではなかっただろうか。こうした視点に立ち、第二次大戦が終わった一九四五年から五〇年にかけて、パリの演劇界で演じられたさまざまな悲喜劇について概観する。さらに大戦争が終わったことにより「刷新」を求めるという発想自体が、モダニズムの産物であり、それは第一次大戦後に見られたことの反復であることを示唆しておく。

第二章

第二章においては、バクーで幼小期を過ごしたアルメニア系の作家、アルチュール・アダモフ（一九〇八～一九七〇）について、ロシア革命後、各地を転々として育ちながら、ついにフランスに帰属意識を持つことのできなかった彼の生涯を紹介する。その上で、アダモフのいくつかの作品に見られる時間表現と、ピランデリズムについて分析を行う。

前者については、たとえば『ピンポン』（一九五五）や『パオロ・バオリ』（一九五九）に見られるように、その題名の音の響きも含めて、反復と微妙な差違に基づきながら、登場人物の会話の内容に少しずつ逸脱と混乱が広がっていくことにその特徴がある。たとえば『ピンポン』では、ピンボールマシンの改造計画に夢中になる二人の若者と、その周囲に存在する人々の会話はいつも少し噛み合っておらず、目まぐるしい場面の転換と並んで、そこに描かれる世界のとりとめの無さそのものが、ピンボールマシン（あるいはピンポン）のボールの軌跡の不確実性に基づいていることが暗示される。一方『パオロ・バオリ』では、珍しい蝶の収集に熱中する二十世紀初頭（いわゆるベル・エポック）のパリのブルジョワたちの会話に見られる話題の齟齬が、当時の西洋列強の対抗関係と併置して示される。そして前者が示す「小さな世界」と、後者における「大きな世界」とが微妙な均衡を保っており、しかも最後はどちらも決定的に崩壊してしまう。すなわちアダモフのドラマの時間表現は、反復と差異を基調としつつ、そこに偶然に、しかも決定的に取り返しのつかない出来事（ハプニング）が起こってしまうことに、その独自性がある。

一方、アダモフにおけるピランデリズムの典型は、『侵入』（一九四八）や『タラーヌ教授』（一九五〇）といった初期作品に見られる。そこでは登場人物が、書かれたもの（エクリチュール）の意味を確定できず、さらに（不在の）作者にその取り消しを求めることもできないことが、彼らを焦燥させ、最後にはその人格まで崩壊させてしまう。すなわちピランデリズムは、単に登場人物の内面と言語の関係としてでは

なく、登場人物と（作者が不在である）「書かれたもの」との間に、一義的な関係を打ち立てることができないことから生じるのである。もちろんそれは、モダン・ドラマ（シアター）において、戯曲という「書かれたもの」の背後に隠れて、決して姿を見せることのない「作者」を探す登場人物たちが置かれた状況でもある。

第三章

第三章においては、ルーマニアで青春時代を過ごしたウージェーヌ・イヨネスコ（一九〇九～一九九四）について、まず最近明らかにされた彼の伝記的側面に関する新たな事実に基づき、フランスで有名になるまでのその生涯を概観する。ここで特に重要なのは、第二次大戦中、彼がフランスのヴィシー政権の下でルーマニア大使館の文化参事官として働いていたことである。「不条理劇」の作家として世界的に有名になった後、彼は決してこの事実を明かさなかった。従って、彼が饒舌に語った自らの過去や回想は一種の自己劇化の産物であり、それらに基づいた一九七〇年代以降の作品については、一定の距離を置いて解釈することが必要になる。

こうした中で、ピランデリズムと時間表現という観点からわれわれの関心を引くのは、その初期作品においては『授業』（一九五一）『椅子』（一九五二）、五〇年代後半から六〇年代半ばに書かれた中期作品については『無給の殺し屋』（一九五九）や『犀』（一九六〇）といった作品である。

まず『椅子』は、「物の増殖」という、意味を剥奪された「物」が舞台上で加速しながら、次々と増殖していくという技法を用いた作品である。こうした観点に立てば、それは常に未来に向かって生成・発展していく近代的な時間意識のパロディーとなっているように見える。ただしイヨネスコは、それを老夫婦の対話に基づいたドラマとして描いている。結果として「椅子」は、無意味な「物」ではなくなり、むしろ十九世紀的な社交儀礼や、そこに流れる時間感覚のパロディーとなっている。

一方、『授業』については、一見したところその内容はピランデリズムと無縁であるように思われる。しかしこの作品は、教えるという行為を取り上げることによって、教えることと演技することが、実は区別の付かない行為であることを明らかにする。すなわち教えることは何らかの実体（教えるべき内容）を伴った行為であるのか、それとも教師による単なる行為（演技）の強要であるのか、観客には見分けが付かなくなってしまうのである。

『無給の殺し屋』や『犀』を始めとする一連の中期作品では、登場人物が置かれた日常的な世界の中に、突然、神話的あるいは超越的なイメージが侵入し、両者が混在して、安定的な時間感覚が失われる。これは一九六〇年代にグロトフスキーやリヴィング・シアターが試みた「儀礼としての演劇」を予感させるものである。ただしイヨネスコは劇作家として、こうした無時間的な超越的世界を、常に猶予の状態にあるものとして描いている。しかし彼がこうした試みに必ずしも成功していないのは、その初期作品に見られるような、機能としての言語の自明性に対する問題意識が薄くなり、舞台上の視覚的なイメージに頼りすぎた点にあると思われる。

第四章

第四章においては、アイルランド出身のサミュエル・ベケット（一九〇六～一九八九）について、まずジェイムズ・ノウルソンによる『ベケット伝』に基づきながら、この二十世紀を代表する劇作家を過度に「聖人化」することの危険性を指摘する。

その上で、彼の初期の二つの作品のみについて論じる。その最大の理由は、ベケットに関してはすでに多くのことが論じられているからである。従ってピランデリズムと時間表現という観点についても、本論が新たな視点を導入できる余地はほとんど残されていない。たとえば『ゴドーを待ちながら』（一九五三）や『クラップ最後のテープ』（一九五八）に見られる反復的な時間感覚については、改めて指摘するまでもないことである。さらに一九六〇年代後半以後に書かれた彼の作品は、戯曲（ドラマ）というよりも、彼自身が演出家であり、上演の全てを取り仕切るようなシアター（上演作品）に近いものとなっており、その意味からも、本論に可能なアプローチは限られることになる。

こうした中で『勝負の終わり』（一九五七）が興味深いのは、劇の主要な登場人物であるハムとクロヴの関係が、ゲーム理論における「囚人のジレンマ」と酷似しているからである。すなわち彼らは、お互いに裏切った場合と、協力した場合の、いずれが自分にとってより有利な結果を期待できるかというジレンマに陥る。しかもこの芝居では「勝負」が無数に繰り返される（終わらない）ことが示唆されている。その結果、彼らは自らの意図に反して互いに協力せざるを得なくなる。ところがこうした状況は、生物の進化の過程において見られるだけでなく、人間がなぜ「利他的な」行動を取るのかということの合理的な説明にもなり得るものである。しかもこうした利他的な行動が、人間という種の存続＝ゲームにとって本当に有利であるかどうかは、勝負が終わった時点において、しかもその勝負の全体を見通せる存在（それが神以外の誰であり得ようか）にしかわからない。こうした「名づけえぬもの」によって強要されるゲームに翻弄される登場人物を描いた点に、ベケットのピランデリズムの独自性を見い出すことができる。

一方、『言葉なき行為Ⅰ』（一九五七）は、舞台の上から降りてきた水差しを取ろうとする男を姿を描いたパントマイムである。この短い作品の着想が天才的であるのは、われわれが無意識のうちに男の行動を言語化して（たとえば「彼は水差しを取ろうとしている」）解釈してしまうからである。ところがこうした解釈は、男の行動を説明する唯一の答えにならない。言語と（観察される）行為とは一義的に結びつく訳ではない。「言葉なき行為」は、まさしくその事実によって、ドラマにとって言語が不可欠であることを示唆しているのである。

4. 第二部

第五章

第二部においては、両大戦間にその主要な作品を書いたベルギーの二人の劇作家、すなわちミシェル・

ド・ゲルドロードとフェルナン・クロムランクの二人を取り上げる。その理由は、両大戦間におけるダダ・シュルレアリスムの演劇よりも、これら二人の劇作家の方が、後の不条理劇に通じる問題意識を共有していたと考えられるからである。

ただしそのための前提として、この二人の劇作家の出自であるベルギーという国が置かれた状況、特にそのフランスとの文化的な関係について概観しておく必要がある。なぜならベルギーは、基本的にオランダ語（フラマン語）とフランス語が話される地域から構成される二重言語国家であり、フランス人からすればある種のエグゾティスムと、それとは裏腹の、言われなき蔑視の対象となってきたからである。こうした環境の中で劇作を行ったことが、これら二人の劇作家にフランス語ならびにフランス文明に対する、ある種の「距離」をもたらしたと考えられる。

第六章

第六章においては、両大戦間にその大半の作品が書かれたにも関わらず、第二次大戦後のパリで一時熱狂的なブームを引き起こし、ベケットの登場と相前後して忘れ去られていったミシェル・ド・ゲルドロード（一八九八～一九六二）の作品について考察する。ゲルドロードはその劇作において、ピランデルロを思わせるような劇中劇的な手法を多用しただけでなく、その人生もまた演技の連続だった。その背景には、フラマン人の両親によって育てられながら、その家庭ではフランス語しか使わせてもらえず、結果として過去のフランドルの文化に強い愛着を抱きながら、現実にはほとんどフラマン語の読み書きができなかったという、ゲルドロードに固有の屈折がある。

結果として彼の劇作は、過去のフランドルの事物や、捏造されたフラマン語（らしきもの）、劇中劇的な手法による現実と虚構のないまぜ、感傷的な台詞と嘲弄的な言辞とが混在した、一種の寄せ集め、ないしはパスティシュのようなものとなる。たとえば初期の代表作である『バラバ』（一九二八）は、キリストの代わりに釈放された悪党バラバを描いたものである。しかしそこで中心となるのは「自分とは何か」というアイデンティティの探求ではなく、感傷的で大袈裟な台詞を吐きながら、まさにそのことによって、成すことの全てが茶番にしかない男の物語である。

同様に過去（十六世紀）のフランドルを舞台とした『マドモワゼル・ジャイール』（一九三五）では、ベケットの『ゴドーを待ちながら』のラッキーの台詞を思わせるような、句読点を一切省いた独白や、ラテン語、フランス語、フラマン語を混ぜ合わせた祈祷文、あるいは故意にもってまわった（しかし全く中世風ではない）構文、あるいはそれとは対照的な日常的な会話が併存している。それによってゲルドロードが描こうとしたのは、栄光に満ちた過去のフランドルを、現在の舞台として再現することの不可能性ではなかったかと思われる。彼にとってのフランドルとは、決して本当のものを手にすることのできない、夢のようなものだった。彼は、自らの意に反して、表現の手段としてフランス語を使わざるを得なかった。そしてそのことによって、「正しく、美しい」フランス語という真正なものからも、過去の歴史の栄光からも疎外されるしかなかった。そこから彼のいくつかの戯曲における、ピランデリズムと時間表現の

独自性が生じるのである。

第七章

第七章において扱われるフェルナン・クロムランク（一八八六～一九七〇）は、ゲルドロードとは異なり、両大戦間に大きな人気を博した劇作家である。中でも彼の名声を不動のものとした『堂々たるコキュ』（一九二〇）は、ピランデルロがフランスに紹介される以前に書かれたにも関わらず、濃厚なピランデリズムの中にある。さらにこの作品は、不条理劇と共通する要素をいくつも含んでいる。ただしクロムランクは、こうした要素を第二次大戦後の「前衛的な」劇作術によってではなく、むしろ伝統的なドラマの形式によって描き出すことに成功している。

『堂々たるコキュ』は次のような内容の芝居である。フランドルの村に住む代書屋（écrivain public）のブリュノは、妻のステラが自分に不貞を働いているのではないかと邪推し、その証拠を見つけるために彼女を村中の男と姦通させて、自分が「堂々たるコキュ」になる。一見したところこの作品は、モリエール以来の喜劇の伝統に即しているように見える。しかし問題は、主人公のブリュノが妻のステラに対して、言葉によって身の潔白の証を求めるという点である。ところがステラがどれほど自己弁護したところで、彼女の思考と彼女の行動が一致しているという保証にはならない。そこでブリュノは、男たちに次々とステラを誘惑させた挙げ句、決して彼の前に姿を現さない「あいつ」を求め続けるのである。それが、言語が介在することによって疎外された、彼自身の欲望の表象であることは言うまでもない。

この作品には、舞台上に存在しない「不在」の人物を中心とした状況設定、問題の解決が次々と先送りにされ、永久に決着が付かないことを示唆する劇作術、あるいは言語が人間の内面を完全に表現することができないことによって生じる「言語の悲劇」、さらに統語法を無視した文字通りの言語の崩壊、さらには「書かれたもの（エクリチュール）」によって登場人物が支配される状況といった、後に不条理劇によって取り上げられ、そのピランデリズムを構成するモチーフの多くがすでに存在している。

5. 第三部

第八章

第八章では、モダン・ドラマに危機をもたらした最大の外的要因として、第一次大戦が西洋の思想、文化に及ぼした影響を概観する。従来、二十世紀演劇を論じるに際しては、第二次大戦とそれ以前との断絶が強調され、第一次大戦（いわゆる「大戦争」）が持っていた重要性については看過されがちであった。しかしすでに歴史学や政治思想史の分野で行われているように、西洋の二十世紀全体を見渡した場合、ナポレオン戦争以来百年ぶりの本格的な戦争であり、しかも約一千万人に及ぶ死者を出したこの戦争は、ヨーロッパの古き良き時代を破壊し、人々の集合的な意識（心性）を根本的に変えてしまった。

ヨーロッパの文化において、「前衛」（アヴァン・ギャルド）という用語が一般化したのは両大戦間から

であり、さらにそれまでほとんど無名であったピランデルロの戯曲が、突然熱狂的に迎えられたのもこの時代である。またピランデルロだけでなく、H=R・ルノルマン、ジャン=ジャック・ベルナール、ジュール・ロマンといった劇作家が、それ以前の世代と訣別した「新しい」演劇の担い手として喝采された。劇作家だけでなく、ジュヴェ、バティ、デュラン、ピトエフによる有名な「四人組」(カルテル)を始めとした優れた演出家も登場した。第二次大戦前には、今日のヨーロッパ演劇がそうであるように、すでに劇作家よりも演出家が優位であるという状況さえ生まれていた。二十世紀のフランス演劇の基本的な枠組みは、むしろこの時代に求めることができる。

第九章

第九章では、戦争と記憶喪失というテーマを恐らく初めて取り上げた、ジロドゥー(一八八二～一九四四)とピランデルロ(一八六七～一九三六)の二つの作品について考察する。今日では記憶喪失(とそこからの突然の回復)というテーマは、演劇や映画において、メロドラマを作るための機能しか果たしていない。しかし、そもそもこうした症状が起こりえるということが認知されたのは、第一次大戦において、多数の兵士が今日PTSD(心的外傷後ストレス障害)の一つとされる、シェルショックにかかったのがきっかけだった。

ジロドゥーの『ジークフリート』(一九二八)とピランデルロの『お気に召すなら』(一九三〇)の主人公は、共に戦争をきっかけとして記憶喪失になっている。前者においては、前線で昏倒していたフランス軍の兵士がドイツ人の看護婦によって救い出され、それ以前の記憶を失ったまま、ジークフリートと呼ばれるドイツ人になりきっている。そして政治的な混乱の続くワイマール共和国を、中央集権的な国家として再建するための主役を演じている。彼の政敵がジークフリートの過去を知り、フランスで彼の友人と婚約者であった人物を呼び寄せるところから芝居が始まる。後者では、戦後の混乱が続くベルリンで、昔の記憶を失って中年の作家の囲われ者になり、ダンサーをしている女のところに、北イタリアから彼女の夫の使者と称する男が現われる。そして彼女は、戦時中にオーストリア軍の兵士によって暴行され、拉致されたのだと告げる。

この二つのドラマに共通しているのは、そのいずれにおいても主人公は、周囲の人々から自らの過去の物語を聞かされ、それを受け入れることを求められるという点である。さらに記憶を失った主人公の周囲で、他の登場人物たちは多かれ少なかれ演技をしている。そしてジロドゥーにおいては、主人公は記憶が戻らないまま、自らの過去の物語を引き受けてフランスに戻っていく。ピランデルロにおいては、主人公は架空の物語を受け入れることを拒絶して去っていく。そして舞台には、拉致された本人であるとされる「狂女」が残され、意味のない言葉をつぶやき続ける。

しかしこれら二つの作品を舞台化する場合、主人公の過去は完全に失われた訳ではなく、それは彼らの身体に深い傷跡を残しているという戯曲の解釈が可能である。たとえばそれは、『ジークフリート』においては主人公の過剰なドイツ人らしさの演技になるかもしれないし、『お気に召すなら』ではダンサーの

自堕落な生活そのものかもしれない。いずれにせよ、彼らは自らの過去を言語によって再構成し、自らの一部として取り戻すことができない。それは無意識のレベルで彼らを脅かし続け、観客にとって、彼らは一種の自動人形であるかのように見える。そこに戦争と記憶喪失というテーマがもたらしたピランデリズムの最も深い表現を見ることができるだけでなく、主人公の過去が破壊されることによって、同時に彼らの未来も失われていることが示唆される。事後的に見たことであるにせよ、これらの作品は第二次大戦の到来を予感させるものがある。

もっとも無意識のレベルにとどまっている記憶を、言語によって明確に対象化することができないという状況は、すでにイブセンの中期から後期作品のいくつかにも認められるものである。さらにピランデルロとほぼ同世代でありながら、その戯曲が一九六〇年代になるまで忘れられていたイータロ・ズヴェーヴォ（本名エットレ・シュミッツ、一八六一～一九二八）の作品『夫』（一九〇三）では、主人公が自らの過去を言語化しようとするほど、そこには何もないことが確認されるという、いわばベケット的な状況が現れる。すなわちクロムランクについて見たのと同様に、モダン・ドラマにおけるピランデリズムはピランデルロが登場する以前から、その出現が予告されていたことになる。

第十章

この章では、記憶喪失というテーマと同様に、今日の演劇ではごく当たり前の手法になっているフラッシュ・バック、すなわちドラマにおける虚構の時間の逆転が、どのようにしてモダン・ドラマに導入され、表現として成功を取めたのかを検証する。そのために、第二次大戦前においてこうした技法を用いた二つの作品、すなわちアルマン・サラクルー（一八九九～一九八九）の『アラスの見知らぬ女』（一九三五）と、イギリス人の劇作家ではあるが、J=B・プリーストリー（一八九四～一九八四）の『時とコンウェイ家の人々』（一九三七）を分析する。さらにフラッシュ・バックのような斬新な手法を用いた訳ではないが、同様の問題意識を共有していると考えられるH=R・ルノルマン（一八八二～一九五一）の『時間は夢』（一九一九）についても簡単に触れる。

まず戯曲の歴史として見た場合、演劇におけるフラッシュ・バックは、映画におけるこの種の技法が一般化した後で、少しずつ導入されていったことがわかる。すなわちこのテクニックは、演劇を映画的に見ることを観客に求めることによって、徐々に浸透していったのである。

こうした中で『アラスの見知らぬ女』と『時とコンウェイ家の人々』が特に注目に値するのは、単にこの二作がこうしたテクニックを他に先駆けて用いたからではない。むしろそれらが、直接的、間接的に第一次大戦の影を帯びているからである。

まず『アラスの見知らぬ女』では、人生に疲れた中年の男が妻の不貞を知り、ピストル自殺するところから芝居が始まる。その後、彼の記憶の中にとどまっていた、さまざまな人物（そこには戦争中主人公がアラスで出会った「見知らぬ女」も含まれる）が登場する。しかしやがて観客は、そこには彼の記憶以外のものは何も存在しないこと、すなわち彼の記憶の外部は「無」であり、こうした状況が永遠に繰り返さ

れるしかないことを知る。

一方、『時とコンウェイ家の人々』では、第一次大戦終了直後の、イギリスのある中流家庭の華やいだパーティの光景が描かれる。続く第二幕ではそれから約二十年後（すなわち作品が上演されたのと同時代）の、同じ一家の生活に疲れ果てた姿が示される。そして第三幕では、冒頭のパーティの場面に回帰し、観客は多分に皮肉な目でそれを眺めることになる。

これら二つの作品に共通しているのは、そこでは未来に向かって進む、発展的な時間の感覚が否定されていることである。さらにこれら二作が実際に上演された時点において、ヨーロッパは次の破壊的な戦争に向かって進んでいた。ではこれらの作品は、それが上演された時代においてのみ意味を持っていたのだろうか。今日これら二つの作品を読み返してみると、その登場人物たちは永久に一定の時間の中を漂い続けているような印象を受ける。そしてわれわれはいつの時代においても、人間的な時間とは実は過去の記憶（とその繰り返し）でしかないことに気づくのである。ルノルマンの『時間は夢』において示されているのも、こうした時間感覚である。主人公は、過去、現在、未来という人間の時間の認識は、実は幻想に過ぎないというインドの行者から聞いた言葉を語る。では彼はそこから逃げる去ることができるのか。そのための出口はどこにもない。第一次大戦後のモダン・ドラマは、こうしたいわば閉塞された時間感覚を決定的なものにしたのである。

6. 結論

ションディの言う「(モダン) ドラマの危機」は、一般的な意味における芸術の表現形式の危機とは、明らかにその意味内容が異なっている。たとえばそれは三大悲劇詩人亡き後の古代ギリシャ演劇や、ラシーヌ没後のフランス古典主義演劇がそうであったように、一つの表現形式がその完成の域に達し、その後はこうした形式の模倣に陥ってしまうという事態を指すのではない。むしろ危機に直面したモダン・ドラマは、その度ごとに自らの形式とは異質なものをその内部に取り込み、その表現領域を拡大してきた。なぜならまさしくそれが、モダニズムというものの本質的な構成要素の一つだからである。

こうした中で、ションディが論じているように、モダン・ドラマがその形式と表現すべき内容との矛盾によって必然的に生み出してしまったものがあるとすれば、それはピランデリズムであろう。すなわち機能としての言語と、その指示内容との一義的な関係が失われてしまい、結果として舞台上の出来事がそれ自体として虚構、あるいはゲーム的な色彩を帯びてしまうという状況である。こうした要素は、すでにイプセンの中期から後期作品にかけて内包されていたものであり、ピランデルロの登場によって一挙に顕在化し、第二次大戦後の不条理劇にまで受け継がれているものである。またピランデルロ以前においても、ズヴェーヴォやクロムランクの作品に見られるように、ピランデリズムが十分に発揮されているドラマもある。

一方、演劇における時間表現の変化については、その直接のきっかけは形式と内容との矛盾という美学

的、あるいは劇作上の問題と言うよりも、むしろ外的な要因としての第一次大戦という、人類が初めて体験した破滅的な戦争による世界観、あるいは時間感覚の変化が大きかったのではないかと思われる。この「大戦争」によって、未来に向かって安定的かつ無限に発展していくという、十九世紀的な楽観的時間感覚は決定的に失われてしまった。さらにこうした時間の認識を増幅させたのが、第一次大戦のより大規模な繰り返しとしての第二次大戦である。

もし一九五〇年代の不条理劇と、両大戦間のドラマとの間に一つの大きな違いがあるとすば、それは「反復」に基づいた時間感覚であろう。もちろん両大戦間においても『アラスの見知らぬ女』のように、反復的な時間を示唆する作品がない訳ではない。しかし不条理劇においては、アダモフ、イヨネスコ、ベケットのいずれにおいても、こうした反復的な時間感覚がより強調されることになる。もはやわれわれは無意味な反復（とその差延）という時間感覚を持つことなく、モダン・ドラマを見ることはできなくなったのである。